

REVISTA BORJA. REVISTA DE L'IEB, 5: ACTES DEL CONGRÉS *ELS BORJA EN L'ART*

## Reflexiones sobre el papel vehicular de los Borja en la transmisión de influencias organológicas ibéricas a Italia\*

JAVIER MARTÍNEZ GONZÁLEZ

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las reiteradas alusiones a la existencia de unos instrumentos muy distintos a los italianos, contruidos según procedimientos “alla spagnola” y dotados de unas voces muy peculiares, de gran atractivo, según varios testimonios que estudiaremos; los comentarios de Tinctoris y otros tratadistas y teóricos, redundando en estas singularidades, son las primeras fuentes que perfilan una personalidad concreta en los instrumentos que se configuraron en la Península Ibérica entre los siglos XIV y XVI. A ellas se suman evidencias iconográficas que manifiestan rasgos morfológicos y ornamentales propios, así como noticias documentales que acreditan la pervivencia de una forma de construir claramente diferenciable de la habitual en el resto de Europa. La normativa gremial tardía que exigía en algunos exámenes conocer otras hechuras, al modo extranjero, vienen a añadir nuevos indicios que nos advierten de la presencia de dos concepciones distintas.

De gran interés son las investigaciones que se vienen realizando en Italia sobre los influjos que los violeros españoles y sus producciones ejercieron en sus territorios durante el período de estudio que nos ocupa. En resumen, los trabajos de estos autores vienen a situar el origen de las influencias españolas en la península italiana, a partir de la conquista del reino de Nápoles por Alfonso el Magnánimo en 1442 y la elección del trono pontificio de Alfonso de Borja (Calixto III), con la subsiguiente nominación de Rodrigo de Borja (Alejandro VI). A los antecedentes históricos que argumentan, en parte, la relación cultural entre la Corona de Aragón e Italia, Renato Meucci,<sup>1</sup> entre otros, suma como acontecimiento clave la inmigración de judíos sefardíes expulsados por los Reyes Católicos en 1492, una verdadera invasión, entre los que, según ellos, habría músicos y posiblemente violeros. Las alusiones a la entrada de instrumentos ibéricos en Italia, las famosas cartas de Isabel d'Este,<sup>2</sup> en las que claramente manifiesta su preferencia por laúdes y vihuelas contruidas “alla spagnola”, los testimonios de Tinctoris, son argumentos argüidos con frecuencia por los musicólogos italianos Renato Meucci y Dinko Fabris, entre otros, para confirmar la veracidad de esta hipótesis. Instrumentos italianos claramente relacionados con precedentes ibéricos fueron estudiados en los

\* Enviado: 26/10/2016. Aceptado: 31/10/2016.

<sup>1</sup> MEUCCI, 2005: 10-88; MOENS, 1984: 54-86; MOENS, 1987. Moens, 1993. Sería bueno conocer las pruebas documentales que Meucci y Moens pudieron tener en cuenta para atribuir este papel difusor a los hebreos procedentes de España.

<sup>2</sup> BROWN; LORENZONI, 1982; PRIZER, 1982.

trabajos publicados bajo la coordinación de Giulia Veneziano.<sup>3</sup> Dinko Fabris defendía la influencia cultural ejercida desde España, como potencia dominante, en la Italia del XVI y junto a John Griffiths estudió tablaturas procedentes de fuentes españolas, copiadas en Nápoles.<sup>4</sup> Fabris sumó a los datos previos de Ward y Wooldfield nuevas informaciones sobre vihuelistas, violeros y fuentes iconográficas napolitanas entre 1465 y 1535. La iconografía cobra para estos autores un gran significado, como fuente documental imprescindible, que viene a reafirmar la entrada de modelos ibéricos en la Italia del Quattrocento e inicios del Cinquecento.<sup>5</sup>

Evidentemente, Woodfield desconocía los trabajos de teóricos españoles como Pineda,<sup>6</sup> que defendía que la lira que Orfeo había recibido de su padre Apolo era la de arco de cuatro cuerdas, o González de Salas,<sup>7</sup> quien sostenía que el cuarto modo de los antiguos de tocar la lira era con el arco. Los teóricos españoles se referían a instrumentos de arco tocados sobre el hombro o sobre la pierna.

Ian Woodfield, en su interesantísimo estudio sobre la historia de la *viola da gamba*, descartó las teorías anteriores de autores como Galpin, Bessarafoff, Anche Hayes, que pretendían atribuir a este instrumento un origen directo a partir de algunas violas europeas de los siglos XII y XIII. A la vez, rebatió las tentativas de autores más recientes que vieron en la viola un nuevo producto creado a finales del siglo XV. Basándose fundamentalmente en la iconografía, planteó unas propuestas bien fundamentadas y sólidamente defendidas con algunos ejemplos.<sup>8</sup>

Woodfield repasa algunas teorías anteriores sobre el origen de la viola, recordando en primer lugar las de Ganassi, en un discurso en el que intentaba averiguar cuál de los dos instrumentos era más antiguo, el laúd o la viola, atribuyendo a la viola un origen grecolatino, según la idea extendida en el Cinquecento. Las teorías sobre el origen clásico de las violas fueron definitivamente descartadas, según Woodfield a partir de los trabajos de Bachmann, quien en torno al 1800 demostró que los pueblos mediterráneos, durante la antigüedad clásica, desconocían los instrumentos de arco. Posteriores estudios se interesaron por la viola, dentro de la búsqueda de eslabones que condujeran al nacimiento de la familia de los violines. Así, por ejemplo, Schlesinger sostenía que el violín era descendiente directo en su forma y en su nombre de la *kithara* de los griegos. Según él, una supuesta viola-guitarra, en el siglo XV, habría dado origen en Italia a la viola da gamba, a la que consideraba como inmediato precursor del violín. Esta afirmación fue drásticamente refutada por E. S. J. van der Straeten, quien pensaba que la viola da gamba no fue la progenitora de la familia del violín, aunque ambos derivaran de la viola-guitarra.

<sup>3</sup> VENEZIANO (coord.), 2003. Incluye, entre otros, los siguientes trabajos: FABRIS, 2003; GRIFFITHS, 2003.

<sup>4</sup> GRIFFITHS, 2003: 59-66.

<sup>5</sup> En la segunda mitad del siglo XV, entraron en Italia vihuelas de arco y de mano españolas. Las de arco, de gran dimensión en relación a las italianas, empezaron a llamarse “violone alla spagnola” o “alla napolitana”, por ser Nápoles el lugar inicial de difusión. Pintoricchio, entre 1492 y 1494, reprodujo varias imágenes de vihuelas de mano en el apartamento Borgia del Vaticano, en las que se ve a Serafino Aquilano, poeta italiano, tocando el instrumento. Dinko Fabris efectuó una primera catalogación de las numerosas imágenes de vihuela de mano en la iconografía italiana entre 1440 y 1570, así como una compilación de citas sobre estos instrumentos en documentos italianos entre 1460 y 1570.

<sup>6</sup> PINEDA, 1589: 332.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, 1633: 108-112v.

<sup>8</sup> WOODFIELD, 1988.

El mismo autor advertía del enorme problema filológico derivado de la vinculación de instrumentos concretos con el término español *vihuela*, el italiano *viola* y el francés *vielle*. Opinaba que tenían un significado genérico, referido no solo a las grandes vihuelas tañidas en vertical, sino a las violetas medievales de brazo, la lira de brazo e incluso la vihuela. Esta última, en sus versiones de plectro y arco, como ya había observado Munrow, quien sostenía que términos genéricos como *vielle* habían sido a menudo traducidos restrictivamente como “viola da gamba”, creando una gran confusión.

Reconocía que pese a haber una gran disparidad de criterios en la historiografía anterior, en los años previos a su publicación se iban centrando los trabajos en torno a las dos grandes hipótesis de atribuirle un origen español o italiano. Dart defendía el origen ibérico y sostenía que la viola da gamba era una guitarra tocada con arco,<sup>9</sup> mientras Boyden<sup>10</sup> no encontraba pruebas suficientes.

Entre los autores que Woodfield entiende como defensores del origen italiano, cita, por ejemplo, a Galpin<sup>11</sup> o a Schlesinger,<sup>12</sup> que aseguraban que las “c” laterales fueron inventadas en Italia. Morrow<sup>13</sup> afirmaba que la viola da gamba había llegado desde Alemania a Italia hacia el final del Quattrocento, mientras Marcuse se limitaba a citar la opinión expresada al respecto por Vincenzo Galilei,<sup>14</sup> en la que defendía el origen italiano de la viola da gamba. Woodfield, crítico con estos autores, concluía: “Todavía la tesis de un origen italiano de la viola da gamba espera ser expuesta de manera convincente”.

Una vez expuestas las teorías imperantes en el momento de la publicación de su obra, Woodfield argumentó los motivos de sus conclusiones respecto al origen de la viola, planteando con claridad un origen aragonés, en base a la constatación iconográfica de un nuevo tipo de instrumentos:

La supervivencia de la posición del sonido vertical no fue ciertamente la única contribución dada por el Reino de Aragón y sus músicos tardomedievales al nacimiento de la viola da gamba. Los constructores aragoneses de mediados del cuatrocientos fueron responsables de la elaboración de un amplio instrumento con hendiduras laterales y con cuerda tocada con plectro, la vihuela de mano, o en el italiano de la época “viola de mano”, de la cual derivó la técnica constructiva y la forma de las cajas de la viola da gamba más antiguas.

Woodfield,<sup>15</sup> con esta afirmación, desarrollaba un postulado que ya venía adelantando de forma similar Dart, al que citó en varias ocasiones, quien sostenía que este instrumento era el resultado de una mezcla de la vihuela de mano y la violeta medieval de arco, en definitiva, una vihuela tocada con arco.<sup>16</sup> Woodfield incluso se inclina a considerar previa la transformación morfológica de la vihuela de plectro a la de arco en

<sup>9</sup> DART, 1983: 194-200.

<sup>10</sup> BOYDEN, 1969: 3.

<sup>11</sup> GALPIN, 1965: 66.

<sup>12</sup> SCHLESINGER, 1910: 481. “In the fifteenth century, although we still find numbers of guitar-fiddles in Italy, the viol characteristics were beginning to show themselves, and corner blocks, single and double, are observable, giving to the viols various curious shapes, which, however, leave the guitar-fiddle with its wavy incurvation behind altogether to die a natural and gradual death”.

<sup>13</sup> MORROW, 1974: 160-163.

<sup>14</sup> GALILEI, 1581.

<sup>15</sup> WOODFIELD, 1988: 47.

<sup>16</sup> DART, 1983: 195.

varias ocasiones a lo largo de su documentada investigación. Volveremos luego sobre este asunto, pero antes expondremos los comentarios a sus planteamientos por parte de algunos investigadores posteriores.

Las hipótesis sobre el origen de estos instrumentos suelen confundirse a veces, mezclando la personalidad de las diferentes clases de vihuelas, al enfocarse el asunto desde un punto de vista puramente musical. Así, Gómez Muntané, siguiendo la estela de algunos estudiosos germánicos, mantiene dudas sobre el origen de esta morfología, matizando las teorías de Woodfield. La primera parte de su reflexión no deja dudas respecto a la identidad de este tipo de instrumentos:

Por lo que respecta a la viola de arco medieval, de forma elíptica ovalada, debió empezar a entallarse al tiempo que lo hiciera la viola de mano, y ello por la estrecha relación que hubo siempre en la evolución de ambos instrumentos. Siendo así y teniendo en cuenta el testimonio de Tinctoris, cabe preguntarse sobre la influencia que pudieron ejercer los luthiers españoles, y en particular los de la Corona de Aragón, en la creación de la familia de violas del Renacimiento.

Sin embargo, a continuación da crédito a autores como K. Polk, que no aporta nada sustancial respecto a las propuestas de Woodfield.<sup>17</sup>

Frente a la hipótesis de Ian Woodfield, que atribuye el mérito a los constructores catalano-aragoneses (sic) basándose en el testimonio de la iconografía tardomedieval, voces más cautas proponen atribuirlo a un intercambio de ideas y experiencias que se habría producido en suelo ítalo entre músicos españoles, italianos y del norte de Europa en la segunda mitad del siglo xv.<sup>18</sup>

La pretendida cautela de Polk resultaba fundamentarse en la presencia de músicos de cuerda frotada en diferentes agrupaciones alemanas. Entre 1460 y 1490 localizó una en la casa del obispo de Colonia. Registró otra en Leipzig en 1502 y otra semejante cuando el rey de Polonia visitó Augsburgo en 1508. Finalmente describía la importancia de la asociada a la corte de Maximiliano I. En todas ellas reconocía la presencia de grandes instrumentos del tipo de la viola, añadiendo que se trataba de una tipología peculiar de violas alemanas, a inicios del xvi. Ninguno de estos dos argumentos representan novedad más allá de corroborar la expansión europea de unos instrumentos que fueron gestados con anterioridad. Polk se refiere a las violas de enormes escotaduras laterales representadas en el tratado *Musica Getutsch*, de Sebastian Virdung (1511), y en otros grabados alemanes. Instrumentos más antiguos de esta misma hechura, aunque dando cuerpo a usos musicales distintos al arco, aparecen representados con anterioridad en Aragón y Valencia. El primero pertenece a la tabla *Virgen María con el Niño y ángeles músicos*, procedente de la iglesia parroquial de Santa María de Maluenda, último cuarto del siglo xv (temple sobre tabla, Museo Maricel de Sitges, Barcelona).

---

<sup>17</sup> POLK, 1989.

<sup>18</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, 2001: 312-313. Esta autora comparte la idea de Woodfield de que la descripción de la vihuela de Tinctoris se refiera a las vihuelas con “cintura aragonesa”: “A lo que Tinctoris se refiere es a un modelo primitivo de vihuela, que por primera vez aparece representado en un retablo de hacia 1450 de la escuela aragonesa. En él se ve a la Virgen con el Niño en brazos rodeada de seis ángeles músicos, los del lado izquierdo tocan el laúd, la viola de mano o vihuela y un pandero, y los del derecho un órgano portativo, el rabel y una flauta dulce” (312).

Esta imagen se representa incompleta por situarse detrás de la Virgen, pero la morfología del instrumento tañido con plectro parece clara. La segunda se incluye en los frescos de la catedral de Valencia (1472-1481), en este caso dando corporeidad a una vihuela de mano. Otros ejemplos destacables de esta tipología los encontramos en un medio relieve de la catedral de Toledo y en los grabados de *Musica instrumentalis deudsch* de Agricola.

John Griffiths,<sup>19</sup> en su artículo sobre las vihuelas en la época de Isabel la Católica, revisa los planteamientos de Ian Woodfield. Comparte sus principales líneas de investigación y corrobora algunas de las aportaciones de aquél. Entre las teorías que reafirma, destaca la concepción de la vihuela como instrumento polivalente que podía ser tañido con arco, pulsado con plectro o tocado con los dedos. Acepta también que la vihuela de arco ibérica experimentó en Italia una serie de transformaciones que dieron lugar al nacimiento de la viola da gamba. Se aleja de Woodfield en su idea de que la familia de las vihuelas era mucho más amplia de la contemplada por aquél, incluyendo en ella también las vihuelas que eran tañidas sobre el hombro y que en otros trabajos son consideradas como fídulas, rebatiendo los argumentos de Remnant y otros musicólogos. Sin embargo, la teoría de considerar vihuelas a muchos de los instrumentos de hombro es antigua. Así por ejemplo, Julio Cejador, en su edición anotada del *Libro de Buen Amor*,<sup>20</sup> ya consideraba que los instrumentos de hombro representados en las *Cántigas* eran vihuelas. Pujol iba incluso más lejos, defendiendo que la “vihuela era todavía, en el siglo XVI, nombre genérico con el que se designaba de un modo general a los instrumentos de cuerda provistos de mango y aun por extensión, sus predecesores genealógicos”. Comentario que más adelante puntualizaba: “Conviene observar, sin embargo, que la vihuela, tantas veces referida en manos de ministriles y juglares en la lírica trovadoresca, es por lo general la de arco”.<sup>21</sup>

Renato Meucci tradujo al italiano la obra de Woodfield<sup>22</sup> y estudió en profundidad los cambios de la viola da gamba que tuvieron lugar en Italia. Asumía sus aportaciones, defendiendo la trayectoria previa de este instrumento en Aragón y Valencia a partir de la vihuela de arco. Mantenía la misma postura de Woodfield sobre la hipótesis de considerar que el paso del puente plano al curvo se produjo en Italia:

Este último se transformó en Italia al final del siglo XV mediante la adición de un puente arqueado (la versión española tenía un puente plano como una guitarra) que permite tocar una cuerda por separado, sin tocar necesariamente los otros, por lo que es posible para tocar una sola voz de una composición polifónica.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> GRIFFITHS, 2004, 2010.

<sup>20</sup> CEJADOR (ed.), 1913: 139. “Vihuela de arco. Parece ser la de la figura 44 de las *Cántigas* (Riaño, número 1. Y la 48, n. 4): la primera apoyada en el hombro, de figura muy parecida, si no igual, á la del siglo XI, reproducida en el Diccionario de Grove, t. V: 294; la segunda, quizá una vihuela baja, una predecesora de la viola de gamba. Conviéneles a estos instrumentos el nombre de vihuelas, mejor que el de rabeles, no solo por tocarse en posición enteramente desconocida de los moros, y haberse por eso tomado el nombre latino derivado de viola, sino porque con el nombre de vihuelas fue adelantando el instrumento, mientras que el rabel, aunque llega con su nombre al siglo XVII (Cerone), desaparece pronto y no parece mudar de naturaleza con el tiempo”.

<sup>21</sup> PUJOL, 1984.

<sup>22</sup> WOODFIELD, 1999.

<sup>23</sup> MEUCCI, 2002: 20. “The latter was transformed in Italy at the end of the fifteenth century by adding an arched bridge (the Spanish version had a flat bridge like a guitar) allowing one string to be bowed at a time,

Al parecer, ambos autores desconocían la iconografía española que demuestra que el puente curvo es muy anterior, como veremos. Sobre este particular asunto, que merece una revisión en profundidad, nada más se ha escrito, aunque constituya un aspecto muy destacable y esencial en el estudio de las peculiaridades ibéricas, como veremos.

#### EL PROBLEMA DEL PUENTE CURVO Y EL ABOVEDAMIENTO DE LA TAPA

Primero Woodfield y más tarde Meucci, entre otros, afirman que se produjo un claro avance en la evolución de *la viola da gamba*, a partir de la *vihuela de arco* en territorio italiano. El puente plano de la vihuela de arco española, según ellos, se sustituye pronto en Italia por un puente curvo para poder permitir que el arco pudiera herir cada una de las cuerdas por separado sin llegar a tocar el resto. Esta afirmación viene a contradecir al propio Woodfield, que en su referida obra manifestaba que el origen de la adopción de las escotaduras, es decir, lo que venimos llamando a lo largo de este trabajo como “cintura aragonesa”, surge precisamente para permitir que las crines circularan con libertad, rozando las cuerdas de forma individual. Su contradicción viene a incrementarse con la hipótesis de que, según él, la “cintura aragonesa” fue adoptada primero por los instrumentos de plectro. ¿Qué sentido tendría complicar tanto una fisionomía que daba perfecta respuesta física a los requerimientos de este concreto uso musical?

Las teorías de Woodfield son claves para establecer la primera aportación historiográfica seria respecto a la historia de la viola da gamba. Consideramos que la mayor parte de las refutaciones que más tarde se publicaron, en general vienen a aportar muy poco respecto a aquéllas, pero no encontramos en la historiografía respuestas a estas contradicciones.<sup>24</sup> Creemos que Woodfield estaba demasiado imbuido por un método historiográfico en el que la búsqueda de la secuencia evolutiva era casi obsesiva. Atribuía sucesivos avances a cada uno de los territorios por los que transcurría su trayectoria de la vihuela de arco, hasta convertirse en la viola da gamba. Así, según este autor, Aragón iniciaría el proceso con la traslación de la forma de tañer vertical de rabeles y otros instrumentos a la vihuela de arco. Convendría someter a cuarentena esta afirmación y despejar dudas una vez compilada más información iconográfica. De momento, algunos ejemplos prematuros castellanos, como la vihuela vertical de El Paular o la de la fachada de la iglesia conventual de San Pablo, no nos permiten hacerlo.<sup>25</sup> Valencia, según Woodfield, incorpora sustanciales modificaciones estructurales y organológicas; Italia convierte el puente plano en puente curvo y, a la vez, como consecuencia de la presión vertical ejercida por éste en la tapa, ésta se curva adquiriendo una sección abovedada para contrarrestarla.

---

without necessarily touching the others, making it possible to play a single voice of a polyphonic composition”.

<sup>24</sup> Son interesantes las observaciones de Griffiths respecto al desconocimiento de Woodfield de gran parte de la iconografía que ahora se baraja, también, sobre la separación organológica que proponía entre las vihuelas de arco y las vihuelas verticales.

<sup>25</sup> Ver figura 47.

Gracias a una minuciosa revisión de la iconografía, situando cada una de las imágenes documentadas en su ubicación geográfica de procedencia y en su momento cronológico exacto, podemos intentar comparar las evidencias gráficas con las teorías evolutivas defendidas por estos autores. Los resultados de esta exploración complican la esquemática trayectoria planteada.

En primer lugar, atenderemos las tipologías de puentes conocidos en las vihuelas de arco. Entre los instrumentos tañidos sobre el hombro, encontramos puentes flotantes curvos bien documentados desde el siglo XIV.<sup>26</sup> Una observación detenida en directo, o a partir de imágenes de calidad, nos permite apreciar con claridad la forma abovedada de las tapas de estos instrumentos. Si Woodfield incluye en su planteamiento evolutivo, en los primeros pasos, los instrumentos de péñola y las vihuelas de hombro, al menos por compartir con las posteriores violas de gamba la morfología de su cuerpo sonoro, no encontramos motivos para no tener en consideración las evidencias que demuestran que el puente curvo y la tapa abovedada no fueron innovados en Italia en el siglo XVI. En cualquier caso, no solo aparecen estas dos características en las vihuelas de hombro, sino que están claramente presentes también en tempranos ejemplos de vihuelas de arco verticales.<sup>27</sup>

Hemos de considerar la rica variedad de tipologías que se daba en España en el siglo XV entre los instrumentos musicales de arco, llamados y considerados casi siempre como “vihuelas de arco”, pero aun compartiendo el mismo nombre, eran instrumentos muy diferentes, tanto por requerir soluciones físicas contrapuestas, como por asociarse con prácticas musicales distintas. No queda clara la idea de que las vihuelas de puente pegado fueran precedentes de las de puente flotante, como hemos dicho. De ahí que, si forzamos una artificial continuidad entre unas y otras, surjan errores, al entremezclar indebidamente personalidades organológicas claramente diferenciadas.

Según Woodfield, las vihuelas de puente plano, pegado en la tapa, que suele llamar como “vihuela valenciana”, serían un precedente de las de puente suelto, primero plano y más tarde curvo. Parece que, efectivamente, las vihuelas verticales más antiguas eran solo las que tenían el puente adherido, pero no las consideramos como el único precedente de las del puente libre, ya que éstas tomarían de aquellas su verticalidad, mientras heredarían el puente curvo de las vihuelas de hombro. En paralelo, las vihuelas de puente adherido prolongarían su existencia en convivencia con las de puente suelto, curvo. Este es un asunto sumamente importante, porque siendo tan abundantes y manteniéndose activas durante mucho tiempo, las vihuelas de puente pegado en la tapa eran instrumentos necesarios para un uso musical que desconocemos, pero que parece muy extendido y que merecería ser explorado por los músicos interesados en el

<sup>26</sup> Clarísimas representaciones de tapa abovedada y puente curvo aparecen, entre otros, en los siguientes ejemplos: *Vihuela de hombro*, Jaume Serra, 1361; *Coronación de la Virgen*, tabla superior del *Retablo de la Resurrección*, Museo de Zaragoza; Pere Serra, *Retablo de la Virgen*, tabla central, Abella de la Conca, Pallars Jussà, Museo de la Seu d'Urgell; *Tríptico del Monasterio de Piedra*, Real Academia de la Historia, 1390; Pere Vall, *Virgen de los ángeles*, Cardona, inicios del siglo XV; Anónimo, *Virgen con Ángeles Música*, Cocentaina, finales del siglo XIV; Francisco Comes, escuela mallorquina, *Virgen con el Niño*, finales del siglo XIV; *Vihuela de hombro* de Blasco de Grañén, 1439, Museo de Zaragoza, con dos puentes curvos; Pedro Serra, entre otros muchos.

<sup>27</sup> Maestro de Játiva, finales del siglo XV – inicios del XVI; *Dormición de la Virgen*, el puente parece curvo; *Vihuela vertical*, *Retablo de la Virgen de la Leche* atribuido a Mateo Montoliu, Santiago y San Matías (tabla central), siglo XV, Játiva.

repertorio de los siglos XV y XVI. Pero no solo conviven estos dos tipos, sino que la diversidad es mucho más rica y podría perfilarse en estas variedades:

- Vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro y puente flotante y curvo.
- Vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro y puente adherido plano.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente flotante curvo.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido plano.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido ligeramente curvo.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido con escalonamientos.
- Vihuelas de arco con doble puente curvo.

A éstos, aún habría que sumar otros dos grupos, uno de hombro y otro vertical, ambos con cordal elevado, que hacía las funciones de puente. Reconocemos las valiosas aportaciones de Woodfield y la documentada exposición de los avances que se produjeron en territorio italiano, pero queremos incluir ciertas matizaciones respecto a la trayectoria de estos instrumentos en España.

Las evidencias iconográficas, bien documentadas, demuestran que convivieron muchas tipologías. En realidad, más que una sucesión de avances en un único sentido, dando lugar a una transformación lineal, lo que se produjo fue una yuxtaposición de características. Todavía encontramos ejemplos de puentes adheridos en instrumentos verticales a finales del XVI en convivencia con vihuelas de arco ibéricas de puente flotante, pero con características propias, claramente diferenciadas de la viola da gamba italiana. La pervivencia de los ejemplares castizos queda claramente demostrada en las alusiones a instrumentos contruidos a la hechura extranjera y a su inclusión, como una nueva materia de examen, a finales del XVI. Convendría iniciar una investigación en profundidad en torno a la personalidad de las diferentes vihuelas de arco que se desarrollaron en la Península Ibérica y en América, donde nuevas imágenes vuelven a redundar en la rica diversidad de tipos, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Avances como el puente curvo no se produjeron en la Italia del XVI, sino que mucho antes ya se habían desarrollado en instrumentos europeos de arco tañidos en el hombro y verticalmente. En paralelo, el abovedamiento de la tapa para contrarrestar la presión vertical se asocia a la presencia de este mismo tipo de puente, desde, al menos, el siglo XIV. La innovación de la “cintura aragonesa” se produciría precisamente para que el arco contara con mayor espacio y no rozara la tapa de las vihuelas.

No puede entenderse el nacimiento de los instrumentos de la familia del violín sin tener en consideración los avances morfológicos y físicos que los instrumentos de arco experimentaron en la Península Ibérica en el siglo XV. Se acepta que estas innovaciones fueron claves en el desarrollo de la viola da gamba, pero por tratarse de una familia bien diferenciada, las teorías que explican el nacimiento del violín miran de espaldas a esta realidad. Sin entrar en otras consideraciones, relacionadas con los antecedentes de otros aspectos de la personalidad organológica del violín, tan solo señalaremos de momento, como precedente morfológico clave e indiscutible, la innovación de la “cintura aragonesa”, que forma parte sustancial de un “genoma” que estos instrumentos comparten con las vihuelas de arco y las violas da gamba.

Establecer categorías diferentes en base a la presencia de diferentes puentes es arriesgado. Algunas pertenecerían a familias distintas, pero otras solo serían variantes



dialectales. Y, si los puentes indican diversidad, el resultado se multiplica al incluir la variable de las hechuras. Pero no hay lugar a dudas respecto a la convivencia de una diversidad de soluciones en paralelo, sin que necesariamente una preceda a la otra en una supuesta sucesión de continuidad evolutiva.

LAÚDES Y VIOLAS “ALLA SPAGNOLA”, PREFERENCIAS DE ISABELLA D'ESTE Y OTROS HUMANISTAS ITALIANOS POR EL SONIDO DE LOS INSTRUMENTOS ESPAÑOLES

Gracias al intercambio epistolar entre Isabella d'Este y Lorenzo de Pavía podemos conocer, en parte, el proceso de transmisión de la personalidad de algunos instrumentos ibéricos hacia la Italia de finales del Quattrocento. Todo surgió a partir del testimonio de Seraphino, quien encontró en Venecia un laúd español que le maravilló. Le habló tan bien de él a Isabella, llegó a interesarla tanto, que la marquesa humanista iniciaría una larga sucesión de cartas con el laudero Lorenzo de Pavía, rogándole que le construyera uno igual. Casi con total seguridad, el Seraphino al que aludía Isabella sería Serafino Aquilano (1466-1500), poeta, músico y cortesano. Famoso por escribir adaptaciones musicales de Petrarca, acompañando sus letras con laúd. Serafino recorría las cortes italianas de Roma, Urbino, Mantua, Milán y Nápoles. Trabajó al servicio de algunas de las personalidades más destacadas de finales del siglo XV: César Borgia, el cardenal Ascanio Sforza, Isabella d'Este, Francesco Gonzaga y Fernando de Aragón. Serafino era también amigo de Leonardo da Vinci. El hecho de que este laúd español impresionara tanto, precisamente a uno de los músicos más valorados entre las elites culturales y artísticas de la Italia del Quattrocento, es muy significativo.

La correspondencia entre ambos ya se había iniciado mucho antes,<sup>28</sup> pero nos interesa a partir de la carta número 13, fechada el 4 de julio de 1497.<sup>29</sup> En ella, Isabel comenta al maestro Lorenzo que Seraphino había visto un laúd de ébano en Venecia, y quiere encargarle uno igual, bueno, mediano, ni demasiado grande ni pequeño, con dos voces más altas que una viola que le había construido anteriormente. A este requerimiento, Lorenzo le responde el 23 de julio:

Così io ò fato la diligencia, prima non bisogna pensare de trovare tal cosa in Venecia perché quelli mastri da liuti non sano fare se non quelli soi liuti alla italiana quelli altri sono liuti fati in spagna e loro spagnoli li danno certe voce a uno a l'altro modo per cantare che di qua non se sano fare da costoro di qua [...].<sup>30</sup>

En esta respuesta de Lorenzo de Pavía queda claro que el instrumento al que se refería Serafino había sido construido en España y que los “mastri da liuti” venecianos no sabían construir de este modo, ni conferir esas voces. El 3 de agosto siguiente, Lorenzo de Pavía le ofreció a Isabel la posibilidad de construir una flauta con un hueso blanquísimo que había encontrado, como marfil, dándole medidas precisas y conclu-

<sup>28</sup> Las cartas se recogen en BROWN; LORENZONI, 1982.

<sup>29</sup> BROWN; LORENZONI, 1982: 13; Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Julio 4, 1497. Sobre 2992, libro 8, f. 86, p. 44.

<sup>30</sup> *Ibidem*: 14; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Julio 23, 1497, p. 44.

yendo con la noticia de que había conseguido un pequeño trozo de ébano, suficiente para hacer con él una *bachete*.<sup>31</sup> Del encargo del laúd no dice nada.

Evitando pronunciarse de nuevo sobre el importante encargo de la marquesa, en marzo de 1499, Lorenzo de Pavía le escribe de nuevo, informándola de un encargo de cinco vihuelas de arco (“viola d’archo”) que había recibido de don Alfonso, que debía construir irrenunciablemente y con mucha prisa.<sup>32</sup> Transcurridos unos meses, Isabella remite una carta a Lorenzo. Es su carta número 24, fechada el 16 de diciembre de 1499.<sup>33</sup> En ella, la marquesa de Mantua, Isabella, le pregunta si por fin ha encontrado la madera, exigiéndole que lo construya cuanto antes:

habiat advertentia ad fare el corpo tutto alla spagnola senza dargli niente dil italiano et benché sapiamo che non seti solito imitare alcuno per la gran virtù vostra, nondimeno in questo liuto, per farlo in tutto secundo el nostro desiderio, vogliati puramente condurlo alla spagnola non lo bastardando in parte alcuna,

concluyendo que le enviaría dinero para comprar la madera. Y el 15 de enero, sin dejar el asunto, tras las oportunas cortesías que preceden todas las cartas, Isabel vuelve a mostrar su autoridad a Lorenzo, informándole de que le ha enviado el dinero, catorce ducados, para comprar la madera a través de su tesorero Francisco da Palazzo.<sup>34</sup> Le pide que deje otros trabajos y se centre en la construcción de su laúd, de este modo le hará “uno piacere non poteristi farne lo maggiore”. Para que Lorenzo no se dispersara en otros menesteres, canceló un pedido intermedio de un laúd grande, que ya no lo quería y no lo empezara, de no pedírselo por escrito, pero ya estaba casi terminado. Así, unos días más tarde, Lorenzo le envía una carta, acompañando a un laúd, seguramente el mismo laúd grande al que Isabel se refería en su última carta, en el que había efectuado algunas reformas.<sup>35</sup> Pero Isabella solo esperaba con interés el ansiado laúd “alla spagnola”. Una nueva carta suya advertía a Lorenzo del envío de un pedazo de ébano, ordenándole que no escatimara en perjuicio del laúd. También le informaba de un pedido que había cursado de medio colmillo de marfil, destinado a otros trabajos menores encomendados a Lorenzo. Finalmente le recordaba que debía construirle un segundo laúd, de acuerdo a las instrucciones escritas que le había mandado con Pallazo, su tesorero.

El 13 de marzo, finalmente, Lorenzo de Pavía enviaba un laúd grande “a la spagnola, naturale de la vose, che credo certo che quela non abia maie sentito el meliore e,

<sup>31</sup> *Ibidem*: 15; Lorenzo da Pavía a Isabella d’Este – Agosto 3, 1497, p. 45.

<sup>32</sup> *Ibidem*: 23; Lorenzo da Pavía a Isabella d’Este – Marzo 19, 1499. Sobre 1438, f. 614, p. 48. “E l’è qua a Venecia el signore Don Alfonse al quale vole li faci 5 viole da archio e con grandísima instancia. Non me vale a dire che io non le poso fare: el vole a tuti i modi del mondo che le faci. La Sua Signoria vole inparare. Non altero per questa. De contunevo me recomando a quela. Vale”.

<sup>33</sup> *Ibidem*: 24; Isabella d’Este a Lorenzo da Pavía – Diciembre 16, 1499. Sobre 2993, libro 11, f. 12, p. 49.

<sup>34</sup> *Ibidem*: 25; Isabella d’Este a Lorenzo da Pavía – Enero 15, 1500. Sobre 2993, libro 11, f. 23v, p. 49.

<sup>35</sup> *Ibidem*: 26; Lorenzo da Pavía a Isabella d’Este – Enero 27, 1500. Sobre 1439, f. 52, p. 4: “[...] ve mando el liuto d’ebano conco al modo che quela à comiso e, fato ogne diligencia comoè el debito mio, òlo aperto e levato el manicho e asociato al bisogno e fato la bussela de novo dove sta li pirolì e levato el frizere su li tasti e credo che de voce piacerà ancora medio che non era per avente e incordato tuto de novo, per avanti non aveva nesuna corda bona, così mando in una scatola le corde de liuto incordate dito liuto. E quando diti liuti sono male a ordine de corde, la Signoria Vostra me li manda che sempre li metarò in ordine bene”.

invero, a me pare no ne avere maie sentito el melio”.<sup>36</sup> Lorenzo se muestra orgulloso de su trabajo, presumiendo de haber conseguido el reto de Isabella, tras tres años en los que debió investigar los procedimientos de construcción y las técnicas españolas. Dando precisamente importancia a este proceso y al esmero que puso en la construcción de este instrumento, Lorenzo le decía en su carta que lo empezó mucho tiempo atrás y que lo había construido despacio, pese a una enfermedad que le había sumido en una debilidad extrema, la misma que le impidió terminar otro laúd blanco y negro. Este segundo laúd, de nuevo construido a la manera de los españoles, pudo acabarlo por continuar las técnicas ensayadas en el primero, obteniendo un resultado “naturale a la spagnola si de forma como de voce”. Lo entregó en Venecia a “Leonardo Vinci [...] el quale m’a mostrato uno retrado de la Signora Vostra che è molto naturale a quella. Sta tanto bene fato, non è posible melio”. Lorenzo daría así satisfacción a otro pedido, efectuado por el mismísimo Leonardo, certificando el éxito que este tipo de instrumentos construidos “alla spagnola” alcanzaron entre los círculos más refinados.

Unos días después, Isabel comunicó al maestro Lorenzo de Pavia que había recibido el laúd y ordenado a su tesorero que se lo pagara.<sup>37</sup> Su marido, Francisco II Gonzaga, marqués de Mantua, se encaprichó tanto del instrumento que Isabella se lo regaló,<sup>38</sup> encargando otro igual de “hebano alla spagnola”, del modo que le había indicado por escrito a través de su tesorero, el 7 de abril. Habla de él como el laúd de “cizolo”.

advertendo che l'on sia puncto inferiore de questo de bontà perché alcuni dicono che non ne fareti mai più uno cussi bono et nuigli respondemo che, laborando vui per vera arte et non a ventura, siamo certe che non solum lo fareti simile, ma anchora megliorato. Però fati che non siamo inganate de la expectatione nostra. Apresso vi racordamo a formire quello de hebano alla spagnola nel modo v'è estato scripto per nui et per lo Pallazo, nostro thesorere. Quanto più presto seremo servite de l'uno et l'altro, tanto più ne serrà grato.

A partir de la correspondencia de Isabella y Lorenzo queda clara la preferencia por este tipo de instrumentos españoles, pero no podemos llegar a identificar sus características fehacientemente. En la carta número 14 veíamos cómo los “mastri da liuti” no sabían construir este tipo de instrumentos y Lorenzo de Pavia intentaba por todos los medios rehusar este reto, que revestiría una clara dificultad para él, frente a los *liuti* italianos a los que estaba acostumbrado. Las insistencias de Isabella, que al final adquieren tono y severidad de orden, llegarían a obligarle a aprender los secretos de unos instrumentos ajenos a la tradición italiana.

La carta 23 nos ofrece evidencias sobre la distancia que separaba las dos hechuras, española e italiana. Isabella pedía a Lorenzo que hiciera el “corpo tutto alla spagnola senza dargli niente dil italiano”. Aquí queda claro que, al parecer, gran parte de las diferencias se localizaban en la morfología del cuerpo del instrumento. Ahora bien, ¿cuáles eran estas diferencias? Las teorías que se han expuesto sobre la identidad de los laúdes “a la spagnola” no nos convencen. Romanillos se inclina a pensar que las diferencias entre los laúdes españoles y los italianos, habría que buscarlas en la forma de

<sup>36</sup> *Ibidem*: 29; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Marzo 13. Sobre 1439, p. 51.

<sup>37</sup> *Ibidem*: 30; Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Marzo 28, 1500. Sobre 2993, libro 11, f. 39.

<sup>38</sup> *Ibidem*: 31; Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Abril 7, 1500. Sobre 2993, libro 11, f. 43v. “Maestro Laurentio de Pavia: Maestro Laurentio, lo liuto de cizolo che últimamente ne haveti mandato è tanta perfectioe che, piacendo sumamente allo illustrissimo Signor nostro consorte, ge lo havemo donato”.

construir su cuerpo, así los españoles dominarían las técnicas de la construcción de laúdes con costillas, mientras que los italianos aún seguirían construyéndolos en bloques monóxilos.<sup>39</sup> Esta teoría se descartaría con tan solo revisar la iconografía italiana, en la que abundan los ejemplares contruidos con costillas desde mucho antes que se iniciara la correspondencia entre Isabel y Lorenzo. Como hemos dicho, el hecho de que aparezcan con frecuencia en la iconografía no implica necesariamente que los lugares de producción se situaran cerca de las obras de arte en las que los instrumentos aparecen representados, pero la técnica de las costillas dobladas al fuego estaba muy extendida, y por muchos motivos resulta altamente improbable que los maestros italianos no las conocieran a finales del siglo xv.

Por el momento solo se nos ocurren dos opciones. O bien los aludidos laúdes españoles pertenecían a la morfología que hipotéticamente asociábamos a los laúdes aguitarrados, provistos de costillas que se prolongaban hasta el clavijero, o bien estas costillas estaban contruidas mediante un procedimiento peculiar y desconocido para los italianos. Los laúdes aguitarrados,<sup>40</sup> como veíamos en el correspondiente apartado, eran instrumentos muy extendidos en la iconografía de los territorios comprendidos en la Corona de Aragón. Su morfología era muy diferente de los laúdes masivos, con cuerpo y cuello adheridos, como dos unidades independientes, mientras que en estos las costillas abrazaban al mástil, formando un solo cuerpo. La segunda de las posibilidades imaginables correspondería con una morfología similar a las de las costillas acanaladas, similares a las de las vihuelas homónimas, o “tumbadas”, pero esta segunda posibilidad se antoja más remota. Cobraría cierto sentido una tercera alternativa, en el caso de que en Italia o en algunos territorios italianos, en aquellos años, las vihuelas de mano españolas fueran llamadas como laúdes a la española, pero algunas cartas posteriores –en las que más adelante nos detendremos– anulan esta posibilidad, ya que en ellas se encargaría la construcción de violas, o vihuelas a la manera española, de forma diferenciada a la de los laúdes.

Isabella siempre insistía en que se respetara totalmente la personalidad de los laúdes “alla spagnola”, con el máximo rigor, sin adulterar ni un ápice estos modelos: “Desiderio, vogliati puramente condurlo alla spagnola non lo bastardiando in parte alcuna”. No encontramos en la bibliografía que se ha ocupado del análisis de esta interesante documentación demasiada reflexión sobre la naturaleza de las peculiaridades que marcaban la diferencia entre los laúdes españoles y los italianos, aunque dediquen algunas a discernir sobre todo si las violas eran de mano o de arco, concluyendo casi siempre que serían de mano, en vista a las preferencias musicales de Isabella y al hecho de que también tocara el laúd,<sup>41</sup> aunque Woodfield llegara a suponer que estas violas eran de arco.

Fueran cuales fueren estas diferencias, que en el estado actual de los conocimientos no podemos aseverar sin riesgo de especulación, las preferencias por los laúdes de Isabella, pese a las reticencias iniciales de Lorenzo de Pavía, son corroboradas por el mismo *mastro di lauti*, quien, una vez controlado el método de construcción, alababa sus cualidades. Sobre el grande dice: “a la spagnola, naturale de la vose, che credo certo

<sup>39</sup> ROMANILLOS VEGA; WINSPEAR, 2002: XVII.

<sup>40</sup> Hay un laúd de este tipo representado por Ludovico Fiumicelli en *Madonna col bambino e i santi protettori di Padova*, 1537, col. particular, Padua, Musei Civici.

<sup>41</sup> Ver: PRIZER, 1991, 1992; LORENZETTI, 1996.

che quela non abia maie sentito el meliore e, invero, a me me pare no ne avere maie sentito el melio". Más adelante volvía a elogiar la personalidad sonora del segundo que construyó, destinado a Leonardo da Vinci: "naturale a la spagnola si de forma como de voce". Manifestaciones en las que el laudero italiano incide en la peculiaridad de las voces de estos instrumentos.

Dinko Fabris encuentra en el hecho de que España ocupara una posición hegemónica como potencia dominante, razones para ser imitada, lo que de algún modo explicaría la receptividad italiana hacia músicas e instrumentos españoles.<sup>42</sup> Sin faltar fundamento a esta afirmación, no podemos dejar de puntualizar que en la documentación epistolar que estamos estudiando se percibe una clara admiración por la calidad de los instrumentos españoles. Hemos de considerar el elevado grado de refinamiento artístico, intelectual y sensorial de estas personas cultivadas, Seraphino Aquilano, Leonardo da Vinci, Lorenzo de Pavía, Francisco II Gonzaga, marqués de Mantua y, sobre todo, Isabella. Su preferencia, por lo tanto, no estaría fundamentada en una tendencia de emulación cultural de lo español, sino en una clara preferencia estética por estos instrumentos. Una preferencia doble, tanto por la belleza de sus cuerpos físicos como por la dulzura de sus voces. Pocas veces, en la historia del arte o de la cultura, encontramos testimonios tan autorizados sobre una preferencia estética, como en esta ocasión, tan avalados por autoridades artísticas tan destacadas. En este proceso receptor, Seraphino Aquilano y Lorenzo de Pavía, un músico y un laudero, ejercieron una función divulgadora en otros ambientes cortesanos de este tipo de instrumentos, avalados por la autoridad de sus mejores clientes, a su vez verdaderos líderes de opinión altamente considerados.

La entrada de los modelos ibéricos, iniciada desde mucho antes, daría lugar en Italia a cambios estéticos, tecnológicos y de materiales (con preeminencia del ébano, como en España), que marcarían decisivamente la trayectoria posterior de la violería italiana, sentando las bases de un arte que allí tomaría nuevos rumbos a lo largo del siglo XVI. Será entonces cuando los aportes hispánicos, unidos a otros de procedencia centroeuropea y, obviamente, al sustrato local se fundirían permitiendo la eclosión de la *liuteria* italiana clásica.

Pero, como decíamos, Isabella d'Este no solo buscaba laudes "alla spagnola", también violas. Unos años más tarde vuelve a interesarse por otra familia de instrumentos contruidos "alla spagnola" o "a la spagnola". Esta vez fueron las violas las que llamaron su atención. Encargó a Lorenzo que le construyera una viola de "hebbano schietto", rogándole que utilizara todo su arte para lograr un bello instrumento que tocaría con sus propias manos: "Se mai usasti arte et diligentia in alcuno instrumento, usatila in questa viola che volemo usare cum le mane nostre". En la carta de respuesta de Lorenzo, de 20 de septiembre, queda clara la identidad del instrumento: "una viola a la spagnola d'ebano". Pero de nuevo Lorenzo, sin llegar a admitir tan abiertamente como en el caso del laúd su desconocimiento sobre la construcción de estos instrumentos, empieza a demorar el compromiso, arguyendo la dificultad en conseguir en Venecia ébano adecuado para construir una viola. Dice encontrar uno bellissimo, pero al cortarlo por la mitad apareció rajado y no le gustó.<sup>43</sup> Siguió buscando por toda Venecia. Se su-

<sup>42</sup> FABRIS, 2003.

<sup>43</sup> BROWN; LORENZONI, 1982: 95; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Septiembre 20, 1504. Sobre 1890, f. 344. "Inlustrisima et Ecelencisima Madona, a questi gorni pasati ebe una vostra e per quela vide como io

cedieron entre octubre de 1504 y septiembre de 1505 varias cartas, en las que Lorenzo siempre se disculpa por no encontrar el ébano a su gusto, pensando en sustituir el ébano por sándalo. Sorprende cómo en Venecia, una ciudad en la que gracias a su consolidado comercio de ultramar podría encontrarse casi cualquier cosa, no hubiera ébano adecuado. Sin embargo, la sincera correspondencia de Lorenzo parece no dejar lugar a dudas al respecto. De nuevo encontramos aquí diferencias entre los consolidados talleres españoles, bien organizados, en los que la compra de las maderas a través de los canales colectivos de los gremios permitía contar con ébano abundante y, todavía en estos años, únicamente procedente de África, con los incipientes talleres de los lauderos italianos no organizados corporativamente, careciendo de estructuras comerciales de abastecimiento. Esta peculiaridad italiana, agremial, al menos en los albores del arte de la liutería, sería un factor que en ocasiones, transcurridas algunas décadas, sumaría condicionantes en positivo. Los espacios teóricos vacíos por la inexistente tradición gremial irían siendo ocupados por las aportaciones individuales, fruto de la experimentación personal de algunos grandes maestros como Amati, creándose poco a poco nuevos referentes que iniciarían trayectorias de enorme calado en el arte de la liutería italiana. La singularidad de sus nuevas creaciones y modelos llegaría posteriormente a España, generando influencias de retorno, como más tarde veremos.

En vista a la dificultad en la obtención del ébano, Lorenzo duda si construye la viola con madera de sándalo, pero teme que no termine de gustarle: “De sandelo non me piace niente, el perde el colore, tuta volta n’ò principiato una daltro legno la quale farò molto bela e pù ancora faco uno clavacinbalo grande con doi registri [sic]”. En diciembre de 1505, Lorenzo le escribe a Isabel la siguiente carta:<sup>44</sup>

[...] ma non trovandome al presente qualche instromento masime la viola d’ebano quale me ordina la ecelencia vostra me vergogno a comparire avente a quela, ma Dio sa che e non è mio defeto: non ò maie trovato ebano che sia al proposito e tuta via faco diligencia de trovarene. Vero è che c’è uno che n’à uno peco, ma lo vole vendere tuto: Pesa forse LXX livere e voli ducati XVIII del cento e ancora no me finise de piecere [...]

Las claras preferencias por la madera de ébano, destinada a la construcción de instrumentos elitistas, como veíamos en España, se reproducen en estos ambientes cortesanos italianos. La dimensión de las costillas de los laúdes permitía utilizar pedazos medios sin problema, sin embargo los laterales de una vihuela de mano exigían trozos de mayor longitud y anchura. Cualquier violero español no habría tenido problema en utilizar los trozos pequeños a los que se refiere Lorenzo, construyendo una “vihuela de piezas”. Esta solución permitía, precisamente, utilizar trozos menores, incluso arbustivos, engarzándolos, como sucede por ejemplo en la vihuela Guadalupe. Pero Lorenzo no conocería estas técnicas. La elección de una madera sustitutoria, también exótica, procedente en este caso de la India, como era el sándalo, no llegaba a satisfacer las as-

---

dovese fare una viola a la spagnola d’ebano. E così io ò fato opera de trovare lébano e avevane trovato uno bellissimo peco e fatelo segare per mità e trovalo guasto dentro con pato che, se non me piaceva, che li donasse mezo ducato che in vero me doio asai a non trovare dito ébano. Ò cercato tuta Venecia, in efeto non me trovo che sia neto, è tuto con gropi: voli essere belo a fare una opera simile e molto me doio non lo trovo perché tuta la vita mia non pensa in altro che in fare cosa grata a la Ecelencia Vostra”.

<sup>44</sup> *Ibidem*: Lorenzo da Pavia a Isabella d’Este – Enero 9, 1506. Sobre 1441, f. 402.

piraciones ni de Isabel ni de Lorenzo.<sup>45</sup> Pero Isabel no dejaba de insistir.<sup>46</sup> Incluso se advierte en sus mensajes cierta ironía, como en la carta de septiembre de 1506, cuando le decía que si al ir a visitarla no sabía qué llevarle, le trajera una viola.<sup>47</sup> Y en la misma carta, casi agotada la posibilidad de que su ansiada vihuela fuera de ébano, restaba importancia a esta preferencia y permitía a Lorenzo elegir entre ébano o sándalo. Es en este momento cuando advertimos de nuevo en Lorenzo cierta ocultación del problema real, que en definitiva era el desconocimiento de las técnicas necesarias para construir instrumentos “alla spagnola”. El 28 de septiembre respondería a Isabella lamentándose de que ni el ébano ni el sándalo disponible le gustaban.<sup>48</sup> En la misma carta informaba a Isabella que había vendido una pequeña viola con el mango delgado para Leonora, su hija.

El 8 de diciembre Isabella acusa recibo de un laúd y recuerda de nuevo que le construya la viola: “Non vi scordati mo de fare la viola de sandalo cum el manico sutile, et atillata et pollita secundo el costume vostro”.<sup>49</sup> Pero esta carta se cruzaría con el envío de la viola, efectuado el 12 de diciembre, carta en la que, además de acompañar al instrumento con las acostumbradas alabanzas, su autor presumía de construir varios laúdes para la duquesa de Ferrara y Tadeo Alban: “La viola farò trovarò [sic] uno bellissimo peco de sandelo, e faròla con ogne diligencia: l'è vero che a l'invernada non me pervalio trop a lavorare, tuta volta aparegarò ogne cosa. E se pura a quella li piacesse quella che ò finita, la quale à una gentile voce molto arezentina e uno manicho molto gentile, l'è al comande [sic] di quella e quanto ò al mondo.”<sup>50</sup> Pero aunque no conocemos los comen-

<sup>45</sup> *Ibidem*: 103; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Enero 9, 1506. Sobre 1891, f. 402. “Illustrissima et excellentissima Madona, per una vostra ò inteso quanto sia el Desiderio de avere la viola d'evano overo de sandelo che invero oramaie me vergogno de la mia vergogna, me pare avere preso de la malatia de Giovane Belino; tuta volta sono senpre stà con speranza de gorno in gorno de trovare qualche belo peco de ébano e così non questa speranza sono gonto fina a ' st'ora. E in efecto cha à ébano non m'el vole taiare, per l'altra non c'è altro che uno che l'abia bono et è una stanga che pesa qualche otanta livre e non la vole taiare. Siché io torò un peco de sandelo che sarà molto belo e così faco la forma che sarà la longeza de la corda como el liuto d'ebano. E faròla con ogne diligencia, remetendo ogne altra cosa, abanché con sti fredì se pol mate lavorare. Spero poi de fare vedere una altra bela opera ala Signora Vostra, pensando senpre in fare cosa che sia grata a quella, come fidelissimo servitore”.

<sup>46</sup> *Ibidem*: 104; Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Mayo 11, 1506. Sobre 2994, libro 18, f. 90r, 91v. Después de comentar con Lorenzo otros asuntos, al final de la carta Isabella le dice: “Raccortate di fare la nostra viola”.

<sup>47</sup> *Ibidem*: Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Septiembre 23, 1506. Sobre 2994, libro 19, f. 17rv. “Laurentino de Papi: Lorenzo, havemo inteso da Franceschino et da messer Zoane Francisco Valerio che voleti venire a visitarni et portarne alcune cose, tra quele è una viola. Vi aspettamo et vederemo molto voluntieri, ma desideraressimo che la viola fuse d'hebano o de sandalo, come più volte ve hebemo scritto, perché di altre siamo ben formite, havendo recuperato quella che ne fu robbata, nè de altre cha de hebano o sandalo, ne piacereia; nondimeno, como habemo dicto, la persona vostra nen serrà grata, volendo venire in qua, et perché habemo bisogno d'un pezzo d'ebano grande circa un pede per quadra et grosso più che si ritrova, pergamovi ad volercelo comparare et mandare per el presente cavallaro, che ne fareti cosa acceptissima et benevalete. Mantua, XXIII septembris 1506. (B. Capilupus)”.

<sup>48</sup> *Ibidem*: 114; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Septiembre 28, 1506. Sobre 1891, f. 318-319. “[...] E perché io ò mancato in far la viola d'ebano o de sandelo, zuro a Dio che maie non ò trovato ebano né sandelo che sia belo (...). Cercha a quella altra violeta che io ò fato, la causa fo questa: esendo Giovane Andelo [sic, i.e. Angelo Testagrosa] a Venecia, cercaba una viola piccola per la Signoria de Madona Lionora, esendo el dio (i.e. dito) a casa nostra de condan Vianelo, ne vide una piccola bona e se el prega che la volese dare pagandola [...], con el manego sotile, e questa si è la viola”.

<sup>49</sup> *Ibidem*: 123; Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Diciembre 8, 1506. Sobre 2294, libro 20, f. 2.

<sup>50</sup> *Ibidem*: 124; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Diciembre 12, 1506. Sobre 1891, f. 327.

tarios de Isabella, este instrumento no le debió complacer. De las cartas de Isabella deducimos que no faltaba humor ni inteligencia a la marquesa cuando, ya cansada de las claramente infundadas excusas de Lorenzo, le dice que su viola va para largo y le propone que la construya alternando listas de ébano y sándalo, pero que buscara la forma de iniciarla.<sup>51</sup> Pero Lorenzo prosigue buscando maderas sin encontrar ninguna adecuada.<sup>52</sup> Entre tanto, Lorenzo construye instrumentos y repara otros. Son tantos los instrumentos de los que se hablaba en esta correspondencia, que no podemos descartar que entre ellos hubiera algunas vihuelas de arco, como nos hace suponer lo contenido en la carta 136, donde Lorenzo se queja del mal estado de una viola que había recibido, que debía abrir y “incadenarela”. Parece referirse a la *catena* o barra armónica que recorría estos instrumentos bajo el eje central de sus tapas.<sup>53</sup> Esto habría dado respaldo a Woodfield, quien quería demostrar el interés de Isabella por los instrumentos de arco por haber encargado en 1497 cuatro “viole ovver lire” a un laudero bresciano. Estas violas serían de arco. Sin embargo, mantenemos todavía dudas al respecto. A continuación se registra la carta más concisa y precisa, la de mayor información sobre algunas características de estas violas, ya que en ella Lorenzo explica al pormenor el alcance de su reparación:

Illustrisima et Excelentissima Madona, per el portatore di questa mando la viola che ò concada. Era molto male condizionata. L'aio aperta e incadenada et era abasa' de corde, la batteva tuta su el fondo, l'ò alcada che adeso l'à la sua vose e aiusta' el manico e repolida tuta e incordada ala melio che s'à poduto. Non s'atrova corde per danari bone, de triste ce n'è asai. Apreso atendo a fare la viola de sandelo. Spero de fare una beletissima cosa e bona per avere el sandelo in tuta ecelencia [...].<sup>54</sup>

Pero, pese a esta mayor precisión, no queda del todo claro que fuera de arco esta viola, ya que al decir “incadenada” podría referirse a una reparación de las barras armónicas de una vihuela de mano. Parece que el problema de este instrumento surgía precisamente por haberse despegado la tapa de una de las barras transversales, lo que

<sup>51</sup> *Ibidem*: 132. Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Abril 20, 1507. Sobre 2994, libro 20, f. 43, p. 109. “Rinchrescene che quel pezo di sandalo non ve sii reusito bono perché veemo la viola nostra andare alla longa. Quando non trovasti tanto hebbano né tando sandalo, poteresti farla una lista de hebbano et una di sandalo et vedere ogni modo de darli principio”.

<sup>52</sup> *Ibidem*: 133; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Mayo 1, 1507. Sobre 1891, f. 360: 109. “Per il tesoroero mando l'altro peco de sandelo che má rechesto la Signoria Vostra, el quale è in soma beleca, quanto maie dire se potese, e belisimo colore et molto me doio che non sia sta' bono per fare la viola e quando lo fece segare e che lo trovai guasto dentro me trova' tanto de mala volia che non poterei dire pù. E da un tenpo in qua non s' trouva pù né ebano ne sandelo che sia al preposito per fare qualche belo labore...!”. *Ibidem*: 134; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Junio 4, 1507. Sobre 1891, f. 362. “Quanto me doio a no potere trovare ebano né sandelo che cia al preposito per fare la viola. Veramente che conprai quello peco de sandelo che era la pù bela cosa del mondo da vedere de volia e si me costa ducati 8. Non però mancho al contunevo de cercare e, trovando cosa bona, la farò subito e, a un inproviso che quela non el saperà, la portarò e quasi tengo certo che la serà così”.

<sup>53</sup> *Ibidem* 136; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Noviembre 16, 1507. Sobre 1891, f. 369. “Ilustrisima et Escelentissima Madona, pero messer Giovane Francescho ò receuto la viola la quale è molto male codicionata [*sic*]: bisogna aprilela [*sic*] e incadenarela. La concarò bene e incordarela. Apreso, a questi giorno ò auto un belisimo peco de sandelo, pa pù bela cosa che abia maie visto: à beletissime mage et è per fare la viola, che la farò in tuta ecelencia. E per el portadore di questa mando una mostra de dito sandelo, che è una bela bachetina, e de quello propio che farò dita viola”.

<sup>54</sup> *Ibidem*: 137; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Noviembre 27, 1507. Sobre 1891, f. 370.



ocasionaba que las cuerdas quedaran bajas. En la reparación, Leonardo consiguió elevarlas, evitando así que rozaran en el mango, limpiándola y encordándola.

Lorenzo por fin concluyó la viola de sándalo, en junio de 1508, y se la envió a Isabella. De nuevo no duda en elogiarla en los mismos términos que utilizara con su primer laúd “alla spagnola”: “la quale si è la pù bela e la meliore che abia maie fato”, rogándole que la guardase bien, por ser delicada. Incluso construyó una caja para protegerla, cubierta y forrada.<sup>55</sup>

La última carta en la que nos detendremos es la que Lorenzo envió a Isabella el 6 de marzo de 1510, en la que le informa de que había enviado a Roma una viola para la duquesa de Orbino,<sup>56</sup> Leonor Gonzaga, hija de Isabella d'Este y Francisco II Gonzaga. Nacida en 1493, en 1510 tenía diecisiete años, recién casada con Francisco María I della Rovere, duque de Urbino. A la vez, Leonor era sobrina del papa Julio II. Como su madre, Leonor era una humanista cultivada, amiga de Baltasar de Castiglione, Torcuato Tasso, entre otros literatos y artistas.

#### CONCLUSIONES

La que Woodfield llama “viola valenciana” nunca tuvo una personalidad tan clara como la que le atribuyó. No compartimos sus teorías en las que perfila una evolución lineal, simplificando la rica convivencia de soluciones y tipos variados, y tampoco que la transmisión de este instrumento hacia Italia se deba casi en exclusividad a la influencia ejercida por la familia de los Borja.

Se ha atribuido a esta familia un papel excesivo en la transmisión de las influencias organológicas ibéricas, en base a algunas pocas evidencias. No hay duda de que los Borja sumaron nuevos impulsos a la entrada de los modelos españoles, pero no fueron los únicos, ni siquiera los máximos responsables de este trasiego.

El fenómeno de la adopción de los instrumentos contruidos “alla spagnola” es mucho más complejo y no puede simplificarse desde la perspectiva de la imposición cultural de la potencia hegemónica, como suele explicarse. Renato Meucci y Dinko Fabris han dado nuevas alas a esta extendida teoría, que limita, quizá de un modo subliminal, el papel previo de las aportaciones ibéricas. De algún modo viene a ocultar, quizá de una forma más consciente de lo que pudiéramos esperar, la admiración que en los selectos ámbitos cortesanos italianos se llegó a sentir hacia nuestros instrumentos. En definitiva parece chocante, cuando menos, que Italia, que era emisora de influencias artísticas y literarias exógenas hacia toda Europa, en pleno Quattrocento, recibiera de los violeros españoles aportes imprescindibles sin los cuales hubiera sido imposible que

---

<sup>55</sup> *Ibidem*: 138; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Junio 27, 1508. Sobre 1891, f. 376. “Illustrissima et Excelentissima Madona, per el portatore di questa mando la viola de sandelo la quale si è la pù bela e la meliore che abia maie fato, como la Signora vostra vederà l'efecto e quela si degna de guardarla bene pe sotile. E ancora ò fato la casa de mia meno del tuto e coverta e fodrata diligentemente, e la saradura si gaba senca la gace e, quando se apre, la gave non dà salvo che meza volta. E se sono stà tado a fare dita viola per quela, me perdoni e tanto pè che credo non averene maie fato opera che sia pù ala sastifacione dela Signoria Vostra quando serà questa. E sono pù gorni che stava per venire a fare [...]”.

<sup>56</sup> *Ibidem*: 150; Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Marzo 6, 1510. Sobre 1444. “[...] Apreso, a questi gorni pasati è sta'a Venecia el messer Piero Benbo, el quale molto se recomanda a la Illustrissima Duches d'Orbin e si ie la porta a Roma”.

se desarrollaran en el siglo siguiente las sagas cremonesas o brescianas, con nombres tan destacables como Amati, Maggini o Gasparo da Salo, entre muchos otros.

El origen de las influencias españolas en la península italiana es muy anterior incluso a la conquista del reino de Nápoles por Alfonso el Magnánimo en 1442, fruto de la intensa relación cultural existente entre la Corona de Aragón y los territorios itálicos. Las alusiones a la entrada de instrumentos ibéricos en Italia, las famosas cartas de Isabel d'Este,<sup>57</sup> en las que claramente manifiesta su preferencia por laúdes y vihuelas construidas "alla spagnola", los testimonios de Tinctoris, entre otras pruebas, son algunos argumentos concluyentes, entre otros, para confirmar estas influencias.

Las evidencias de esta presencia cultural abrumadora en la Italia del Quattrocento son tan claras que precisaban una explicación que pudiera dar coherencia a un fenómeno que de otro modo contradiría la consabida superioridad cultural italiana. En la búsqueda de argumentos, los Borja son utilizados con excesiva recurrencia en base a algunos prejuicios y en tópicos cuestionables, atribuyéndoles incluso malas artes en esta forzada imposición, acusándoles de nepotistas y de llenar la corte vaticana de compatriotas.

No hay duda de los estudios aludidos a lo largo de este artículo han contribuido a reconocer las influencias ibéricas. Algunas de sus aportaciones son claves para dar por sentada la transmisión cultural, estudiando en profundidad la iconografía y las referencias documentales que la demuestran fehacientemente. Sin embargo, a la hora de explicar el fenómeno echamos de menos una clara apuesta por reconocer la admiración que en los ambientes cultos se sentía por este universo organológico, entre el que se incluían tanto instrumentos de cuerda pulsada, como laúdes y vihuelas de mano, e instrumentos de cuerda frotada que integraban la gran familia de la vihuela de arco.

Parecen preferirse explicaciones que vuelven a reforzar la teoría de la imposición cultural, utilizando la figura de los Borja, o incluso especulando con la entrada en el norte de Italia de violeros sefardíes procedentes de las Españas tras la expulsión de 1492, sin prueba documental alguna que acredite ni siquiera a un solo violero judío.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BOYDEN, David, *Catalogue of the Hill Collection of Musical Instruments in the Ashmolean Museum*, Oxford; Londres, 1969.
- BROWN, Clifford M.; LORENZONI, Anna María, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Ginebra: Librairie Droz, 1982.
- CEJADOR, Julio (ed.), *Arcipreste de Hita, "Libro de buen amor"*, 2 vol., Madrid: La Lectura, 1913 (Clásicos castellanos, 14 y 17).
- DART, Thurston, "Le viole da gamba", en BAINES, A., *Storia degli strumenti musicali*, Milán, 1983 (reed. 1995), p. 194-200. [Ed. original en Londres, 1961.]
- FABRIS, Dinko, "Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento", en G. VENEZIANO (coord.), *Rime e suoni alla spagnola [...]*, 2003, p. 15-34.
- GALILEI, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florencia, 1581.

---

<sup>57</sup> BROWN; LORENZONI, 1982; PRIZER, 1982.

- GALPIN, Francis, *Old English Instruments of Music: Their History and Character*, revised with supplementary notes by Thurston Dart, Londres, 1965.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La música medieval en España*, Zaragoza: Edition Reichenberger, 2001.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- GRIFFITHS, John, "La vihuela en la época de Felipe II", en ÍD.; Javier SUÁREZ PAJARES (coord.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: ICCMU, 2004, p. 415-448.
- GRIFFITHS, John, "Las vihuelas en la época de Isabel la Católica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20 (julio-diciembre 2010), p. 7-36.
- GRIFFITHS, John, "Strategies for the Recovery of Guitar Music of the Early Seventeenth Century", en G. VENEZIANO (coord.), *Rime e suoni alla spagnola [...]*, 2003, p. 59-82.
- LORENZETTI, Stefano, "'Viola da mano' and 'viola d'arco': testimonianze terminologiche nel Cortigliano (1528) by Baltasar Castiglione", *Liuteria Musica e Cultura* (1996), p. 2-23.
- MEUCCI, Renato, "Alle origine della liuteria classica italiana: come in una gara ad ostacoli...", en ÍD. (coord.), *Un corpo alla ricerca dell'anima... Andrea Amati e la nascita del violino. Andrea Amati and the birth of the violin*, I, Cremona: Ente triennale degli Strumenti ad Arco Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2005, p. 10-88.
- MEUCCI, Renato, "Early Evidence of the Viola da Gamba in Italy", en *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, Christophe Coin & Susan Orlando (dir.), Turín: Edizioni Angolo Manzonni, 2002, p. 17-34.
- MOENS, Karel, "Der frühe Geinenbau in Süddeutschland", en *Studia organologica. Festschrift John Henry van der Meer*, Tutzing: Schneider, 1987, p. 349-388.
- MOENS, Karel, "Die Frühgeschichte der Violine im Lichte neuer Forschungen", en *Tage alter Musik in Herne. Lauten, Harfen, Violinen. Eine Musikinstrumentenausstellung*, Herne: Stadt Herne, 1984, p. 54-86.
- MOENS, Karel, "La 'nascita' del violino nei Paesi Bassi del sud: alla ricerca di un luogo dove collocare l'inizio della storia del violino", en *Monteverdi imperatore della música (1567-1643)*, a cura di Marco Tiella, Rovereto: Accademia Roveretana di Musica Antica, 1993, p. 85-131.
- MORROW, M., "16th Century Ensemble Viol Music", *Early Music*, II/3 (1974), p. 160-163.
- PINEDA, Juan, *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca: Pedro de Aldurça y Diego López, 1589.
- POLK, K., "Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society*, XLII (1989), p. 504-546.
- PRIZER, William F., "Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, master instrument-maker", *Early Music History*, 2 (1982), p. 87-127.
- PRIZER, William, "'Una virtù molto conveniente a madonne': Isabella d'Este as a musician", *The Journal of Musicology*, 17/1 (1991), p. 10-49.

- PUJOL, Emilio, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Alonso Mudarra, transcripción y estudio por Emilio Pujol, Barcelona: CSIC, 1984.
- ROMANILLOS VEGA, José Luis; HARRIS WINSPEAR, Marian, *The vihuela de mano and the spanish guitar, a dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)*, Guijosa: The Sanguino Press, 2002.
- SCHLESINGER, Kathleen, *The Instruments of the Modern Orchestra and Early Records of the Precursors of the Violin Family, II: The Precursors of the Violin Family. Records, Researches and Studies*, Londres, 1910.
- VENEZIANO, Giulia (coord.), *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2002, Florencia: Alinea, 2003.
- WOODFIELD, Ian, *The Early History of the Viol*, Cambridge: Nueva York: Cambridge University Press, 1988.
- WOODFIELD, Ian, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, edizione italiana a cura di Renato Meucci, Torino: Società Italiana di Musicologia; EDT Edizioni di Torino, 1999 (I Manuali EDT).



**Fig. 1:** Detalle del retablo de la *Virgen de la Leche* (1468), procedente de la Colegiata de Játiva, obra de Valentín Montoliu. Restaurado con buen criterio por la *Luz de las Imágenes*, de donde procede esta fotografía.



**Fig. 2 y 3:** Vihuela de arco y detalle del puente de la vihuela. Detalles de *Adoración de los pastores*. Anónimo. Finales del siglo XVI. Procede del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza. Museo de Zaragoza, NIG 10105. Fotografía Selenio, *Musas, Música, Museos*.





**Fig. 4:** María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo de Esperandeu de Santa Fe proveniente del convento de San Francisco en Tarazona (Zaragoza). Blasco de Grañén, 1439. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Fotografía Selenio, *Musas, Música, Museos*.



**Fig. 5:** María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor en Albalate del Arzobispo (Teruel). Blasco de Grañén, c. 1437-1439. Museo de Zaragoza. Fotografía Selenio, *Musas, Música, Museos*.



**Fig. 6:** María, reina de los cielos. Blasco de Grañén, 1439. Museo de Zaragoza. Fotografía Selenio, *Musas, Música, Museos*.